

La traduction comme éclosion / François Wuilmart. —
Extrait de : Revue des lettres et de traduction. — N° 2
(1996), pp. 29-37.

I. Poésie. II. Traduction littéraire.

PER L1037 / FL70587P

LA TRADUCTION COMME ECLOSION*

Françoise WUILMART

*Institut supérieur de Traducteurs et Interprètes, Bruxelles
Présidente du Centre européen de traduction littéraire*

Commençons par la traduction de la poésie: bien qu'il ne s'agisse pas du véritable propos de cette intervention, il serait dommage de ne pas évoquer cette question si controversée, dans le cadre de réflexions consacrées à la dimension poétique du traduire.

La traduction de la poésie porte à son faite toute la problématique de la transposition littéraire d'une langue dans une autre. Efim Etkind fait remarquer à juste titre: «Le terme de traduction n'est vraiment pas précis. Traduire veut dire rendre le contenu de l'énoncé en une autre langue. Or, cette définition pose un autre problème, celui du terme «le contenu» ; est-il aussi clair qu'il semble l'être? Pour des textes scientifiques, aussi bien du domaine de la philosophie que de ceux de la biologie et même de l'histoire, c'est évident: le contenu n'est que la somme d'information rationnelle. La forme de l'expression joue un certain rôle extérieur, mais on peut l'ignorer. Nous avons donc toute une gamme de textes à partir de celui où le rôle que joue la forme verbale pour le contenu général est quasi nul, jusqu'à celui où c'est la forme qui elle-même devient le contenu»¹.

Or qui dit forme, dit matériau dans lequel elle est modelée et dont elle est indissociable ; traduire un poème, c'est donc tenter de recréer

* Cet exposé a également été tenu dans le cadre du colloque intitulé *La poésie est partout, les poètes sont ailleurs*, organisé par la S.C.A.M. à l'Abbaye de la Cambre, en mai 1993.

(1) Efim Etkind, *Un art en crise, essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, l'Age d'Homme, 1982, Préface, p. XV sqq.

une forme identique à l'original, dans un autre matériau, en l'occurrence une autre langue. Imaginons une figure taillée dans du marbre que l'on voudrait reproduire dans du bois: la veine même du bois n'imprimerait-elle pas au ciseau qui tente de la maîtriser des directions que l'artisan n'avait pas voulues au départ? Et le résultat final, la madone en bois, par exemple, créerait-il le même effet que l'original taillé dans le marbre froid? Car traduire, c'est aussi et peut-être même surtout reconstituer au plus près l'effet d'une certaine cause. Prenons ce poème bien connu de Verlaine sur l'automne:

*Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone*

(Chanson d'automne, 1866)

Ce poème n'existe que par sa forme sonore, poursuit Etkind². «*Les sanglots*» et «*les violons de l'automne*» ne possèdent qu'une valeur associative ; toute tentative de s'imaginer à travers ces images des phénomènes du monde matériel est vouée à l'échec: ce n'est ni le vent, ni la pluie, ni la chute des feuilles, c'est plutôt un état d'âme inexprimable autrement que par ces symboles et à travers ces enchaînements de sonorités: «longs-violons, cœur-langueur...». Il est évident qu'en traduisant en une autre langue la *Chanson* de Verlaine, l'équivalent de ses associations et de ses enchaînements de sonorités est absolument nécessaire. Par contre, la reproduction du sens des mots n'a presque aucune importance. Ce qui compte, c'est la mélodie de la chanson et la tristesse comme atmosphère et une autre forme d'exactitude serait une trahison.

Efim Etkind conclut d'ailleurs que toute traduction poétique est une métatraduction: en recréant le poème, on est obligé de puiser à des sources qui sont extratextuelles. La plupart des traducteurs de poésie

(2) op. cit.

ne me contrediront pas je crois, si j'affirme que la poésie est intraduisible, et que seule la transposition créatrice est possible (ce qui est d'ailleurs une manière de résumer le point de vue de Roman Jakobson sur le sujet).

La traduction littéraire de grands textes d'auteurs peut être conçue elle-même comme un processus poétique. Mais que faut-il entendre par poésie?

Il me semble qu'il y a deux manières de vivre la «poésie». La manière la plus courante et sans doute la moins «noble est d'en faire l'expérience *passive*: on peut trouver de la poésie dans le regard d'un être, et ici poésie rime avec «ailleurs», «rêve» et «nostalgie», sinon avec fantasmes (!). Mais on peut aussi parler d'une «poésie des ruines» ou même (comme le disait Paul Valéry), d'une poésie des gratte-ciel. On peut trouver de la poésie dans les sphères cosmiques et même dans les formules algébriques. Dans tous ces cas, la réception passive du poétique, l'éveil d'un état poétique dans celui qui contemple une réalité naturelle ou construite par l'homme, peut se définir comme la sensibilité à une certaine *harmonie* (premier mot clé) qui transcende les éléments du monde extérieur, qui transporte le spectateur ailleurs, dans une sphère de *beauté* (deuxième mot clé), sorte de somme mélodieuse et séraphique de composants qui ne s'agencent en une image globale et «belle» que dans le regard porté sur elle. Ici le poète, c'est donc le moule cérébral ou affectif qui organise à l'intérieur de soi ce qui en soi n'a pas de sens, ou pas nécessairement.

L'autre manière de vivre la poésie est active. Poésie reprend alors son sens premier, son sens étymologique de «*poiein*», c'est-à-dire de «faire», de «*poiësis*», c'est-à-dire de «création». C'est ce sens-ci qui justifie le choix du titre quelque peu curieux de cette contribution: la traduction comme éclosion.

Il serait malvenu de parler de manière abstraite d'une activité aussi concrète que celle du traduire poétique. J'orienterai donc mes propos sur un auteur que je connais bien pour l'avoir traduit pendant des années: le philosophe allemand Ernst Bloch, et je puiserai mes

exemples dans son œuvre maîtresse: *Le Principe Espérance*³.

Bloch est connu et apprécié comme *styliste* autant que comme penseur humaniste. L'adéquation entre son écriture et sa pensée est pour ainsi dire parfaite. Son système philosophique est essentiellement ouvert ; il part d'un fondement psychologique qui est le préconscient dans l'homme, auquel correspond la catégorie philosophique multiple de la possibilité dans le monde. Son éthique est celle de l'optimisme militant qui depuis toujours se manifeste dans ce principe aussi bien anthropologique que messianique: l'espoir/espérance.

Ces catégories philosophiques et psychologiques nouvelles qu'il met en évidence ne pouvaient être exprimées que dans une langue elle aussi ouverte, novatrice, troublante, voire dérangement, et donc souvent poétique. La langue blochienne crevasse ou fait sauter le vernis des concepts clos, traditionnels, émoussés, elle bouleverse la syntaxe dite «normale» mais elle applique aussi à la structuration du texte les principes de la composition musicale. Dans le *Principe Espérance*, l'écriture blochienne est encore très expressionniste et pourtant Beethoven, Mozart et Mahler y résonnent incontestablement aussi.

C'est Wittgenstein qui disait que la philosophie ne devrait être écrite qu'en poèmes. Bloch n'est pas loin de cet idéal. Son écriture se veut et est poétique. Il utilise tous les moyens que lui offre la langue allemande, lexicalement riche et souple à souhait, pour véhiculer sa pensée de manière à la fois abstraite, métaphorique et concrète: ce qui lui importe, c'est que son lecteur non seulement raisonne et réfléchisse, mais surtout *ressente* et *soit touché*. Parallèlement, dans toute action révolutionnaire, il prône l'interaction dialectique entre ce qu'il appelle le *courant froid*, celui de l'analyse précise de la situation, et d'autre part le *courant chaud*, car comme en thermodynamique, le travail requiert la chaleur. Un plan seul, une épure, aussi rigoureux soient-ils, sont condamnés à l'échec sans le soutien d'une volonté et l'intention ferme de les réaliser, sans ce que Bloch appelle le *pathos*

(3) Traduction française: Gallimard, de 1976 à 1992

du but. Et les ingrédients de sa langue sont les mêmes que ceux de l'action qu'il prône: la tension et l'énergie, la couleur, la subversion, le rythme et l'image, le souffle prophétique, qui bousculent et embrasent.

De quelle manière? Tout d'abord, Bloch saisit pour ainsi dire la langue allemande à la racine. Il redonne vie à des éléments que le temps et l'usage courant avaient émoussés, faisant resurgir le sens originel auquel on ne pensait plus. Ce rappel fréquent de l'étymologie colore son texte et y réintroduit l'archétype et le mythe, le symbole ou l'allégorie. C'est ainsi qu'il substantive des adverbes, des conjonctions, des particules décolorées par l'usage quotidien, délavées par le temps: il réinvestit ces petits mots simples de leurs sens premier et fort. Une de ses catégories philosophiques majeures est d'ailleurs *das Noch-Nicht-Sein*, le *non-encore-être*.

D'autre part Bloch a une prédilection très marquée pour un type de structure qui peut se comparer au phénomène de l'écho: la structure binaire (*Furcht-Ehrfurcht*, *bewußt-gewußt*, etc.), et il n'est pas nécessaire de connaître l'allemand pour apprécier l'impact rythmique de ces couples lexicaux. Toutefois, si l'effet d'écho est formellement et rythmiquement indéniable, le message énoncé dans la résonance s'écarte presque toujours de la première voix, ou s'y oppose carrément: la philosophie blochienne est l'ennemie héréditaire de la stérile répétition, elle privilégie le dépassement, et le premier foyer de ce dépassement est l'écriture.

Un autre exemple d'adéquation entre le contenu et la forme chez Bloch est sa manière typique de jouer avec les pronoms personnels, de passer de façon abrupte dans la même proposition du «je» au «nous», par exemple, quand il s'agit pourtant d'un même sujet, comme dans cette phrase: *«Ich bin, aber ich habe mich nicht, darum werden wir erst»: je suis, mais je ne suis pas à moi, c'est pourquoi nous ne sommes encore qu'en devenir*». Ici la séquence pronominale déroutante et apodictique reflète ni plus ni moins que le processus tout entier de l'identification de l'Homme, de son arrivée à soi en passant par la solidarité ; ce passage abrupt du «je» au «nous» traduit en effet de manière laconique et forte le passage du mobile humain individuel

au grand mouvement messianique, et au bout du compte, éthique.

Un autre recours stylistique de Bloch est la jonglerie lexicale par laquelle il compose ses variations presque musicales sur un thème de base, généralement un sémantème, du type de *wirklich* (réel). Les modulations de ce mot réalisées par l'adjonction d'affixes divers ou de flexions verbales (*Verwirklichtsein* - *des Verwirklichenden* - *das Vewirklichte* - *die Aporien der Verwirklichung*, etc.) sont loin d'avoir une valeur simplement rythmique ou mélodique et correspondent toujours à une sorte de déclinaison de la réalité, précisant, dans le cas cité, les diverses étapes du processus de réalisation.

Enfin, dans le *Principe Espérance*, ils sont légions ces mots et ces syntagmes inattendus, ces assemblages déconcertants où l'auteur marie le plus souvent l'abstrait et le concret: comme lorsqu'il qualifie l'histoire de Don Quichotte de *Prügelgeschichte des abstrakt Unbedingten*: «Une histoire de bastonnades de L'Absolu abstrait». Le rapprochement constant d'éléments lexicaux disparates est toujours sous-tendu par un courant profond: celui de la force explosive, subversive, prométhéenne, jobienne ou mosaïque qui s'exprime très précisément dans cette langue inhabituelle faite d'expressions aberrantes et troublantes: la langue de la Sortie et de l'Exode. Les stéréotypes, les tournures familières sont défigurés pour que se fissure la surface des rapports traditionnels et conventionnels; de nouvelles combinaisons linguistiques créent des montages, parfois surréalistes, qui font naître de ces ensembles insolites un Nouveau possible, l'éclosion du Nouveau réel étant une des catégories centrales de la philosophie blochienne.

Mais il y a plus que cela: le mariage de l'abstrait et du concret dans la langue de Bloch se justifie aussi en ceci que pour cet auteur quelque peu «baroque», le monde est une immense salle des miroirs dans laquelle tout se reflète dans tout. C'est ainsi qu'il va puiser dans les domaines les plus divers: mythologie, sciences naturelles, vie quotidienne, sagesse populaire, aphorismes, dictons, proverbes, contes et fables, qu'il va puiser dans tout ce patrimoine culturel les ingrédients les plus divers pour les brasser, au-delà de toute considération de temps et d'espace, dans un colossal creuset d'où

pourrait jaillir un jour la pierre philosophale, dans ce cas-ci l'*homme naturalisé dans une nature humanisée*. C'est ainsi qu'il parle des *Aggregatzustände des Heraufkommenden*, les états physiques de l'Émergeant ; le processus social et historique de l'humanité, les phénomènes de franchissement, de dépassement, de subversion, centraux dans ce système philosophique ouvert, ne sont exprimés que dans le vocabulaire concret de la germination, de la maturation et de l'enfantement (il parle par exemple souvent d'une «société grosse d'une autre»).

Enfin, presque chaque chapitre commence par annoncer le thème de façon laconique: par un mot bref, ou une phrase courte comparable à un pizzicato, qui sera ensuite modulé, développé, nuancé dans une composition de phrases rappelant des accompagnements ou au contraire des contrepoints musicaux.

Rythme, musique, scansion, métaphore, éclatement de concepts émoussés, tels sont les composantes majeures de cette écriture qui mérite sans doute bien le qualificatif «poétique». C'est cette écriture elle-même qui fait éclore toute une pensée, déjà au niveau du style et de la forme. Elle est expression, traduction «éclosive», si j'ose dire, d'une vision du monde ; comme le disait Efim Etkind: la forme est déjà le contenu.

Dans la pensée de Bloch, l'objet recherché par l'Humain est «en train de poindre à l'horizon», il n'est pas encore là, si bien que même la question qui porterait sur lui n'est pas constructible. Aussi peu constructible, c'est-à-dire discursivement structurable, est la langue du Non-encore que j'ai évoquée. La langue adéquate, seule capable de traduire la pensée de ce philosophe ne pouvait être celle de la description éclairée ou rationnelle, elle ne pouvait être que suggestive, connotative.

Mais que donne ou devrait donner la transposition en français d'une telle prose philosophico-poétique? Le défi ici me semblait double, car l'«éclosion» se situe à deux niveaux.

Bloch bouleverse, fissure non seulement la langue allemande, mais aussi une certaine vision du monde qu'il qualifie parfois «d'optique de

batracien», et son écriture est le premier laboratoire dans lequel il fait se craqueler un vernis de mauvais aloi. Un tel vernis existe dans toutes les langues, parfois on l'appelle «classique», et c'est à lui que l'on se réfère aussi quand on parle d'un style «bien tourné, bien léché».

Pour en revenir à l'opération traduisante: la première fidélité à un tel éclatement, inhérent à l'écriture et à la position philosophique blochiennes, doit se manifester dans l'écart que le traducteur prendra par rapport à sa propre langue. Cet écart doit être identique à celui qui existe entre l'allemand «normatif» et celui de l'auteur. Tous les moments stylistiques évoqués plus haut confèrent au texte allemand un relief qui dans la traduction ne peut-être nivelé, raboté, une coloration particulière qui ne peut être délavée, une puissance pour ainsi dire virile (celle du *logos spermatikos*) qui ne peut être émasculée.

Pour le traducteur, le second foyer de l'éclatement sera sa propre langue, une langue qui au départ véhicule toute une culture, mais une culture différente de celle de l'original, bien évidemment. Force sera donc au traducteur de bousculer, de déranger aussi la langue de Racine, par souci de fidélité à celle de Bloch. J'aime comparer la langue française à un jardin de Versailles: il faut être un Rabelais ou un Quenaut pour y faire pousser avec bonheur quelques fleurs sauvages, et les faire surgir parfois même en plein milieu du chemin. La langue allemande au contraire m'évoque plutôt une forêt pleine de senteurs et d'elfes, tout peut y pousser spontanément et naturellement, bien que toujours dans les limites de certains enclos. La tâche du traducteur est de fusionner ces deux paysages. Il est donc contraint et forcé de faire violence à la langue d'arrivée, mais ce ne peut être qu'à l'avantage de celle-ci: dans un cas extrême comme celui de la transposition d'une prose aussi poétique, il lui faudra fertiliser sa propre langue, mais sans la violer, il devra y déceler certaines semences qui s'y trouvent enfouies, les amener à germer, les faire éclore. Car comme s'est plu à le souligner si souvent Walter Benjamin, il s'agit au fond d'approfondir et d'enrichir la langue d'arrivée, celle du traducteur, grâce à la langue de départ, celle de l'auteur. La traduction de bon aloi est transparente, elle ne cache pas

l'original, elle ne l'occulte pas.

En effet, et pour conclure: «bien» traduire, ce n'est pas nécessairement «franciser» un original au point de sacrifier son altérité profonde à l'élégance notoire de notre langue. «Bien traduire, surtout dans le cas d'auteurs aussi éloignés de l'esprit et de la lettre français que l'est Bloch, c'est respecter cette altérité, c'est laisser transparaître «l'autre» dans le «nôtre». Fructifier sa propre langue, l'ouvrir, la faire éclater pour lui permettre d'accueillir... «l'étrange étranger»: n'est-ce pas cette attitude qui, finalement, apparente le traducteur littéraire au poète?